



*Absolut Revolution: Revisitando la imagen
cubana de los años 60 (1959-1969)*

Grethel Morell Otero

Absolut Revolution: Revisitando la imagen cubana de los años 60 (1959-1969)

Absolut Revolution: Revisiting the Cuban image of the sixties (1959-1969)

Grethel Morell Otero *

Resumen: *El ensayo está enfocado sobre las imágenes fotográficas producidas en Cuba entre 1959 y 1969, analiza la formación en el mundo publicitario de la mayoría de los fotógrafos que reflejan la Revolución, compara sus visiones con las perspectivas ofrecidas por fotógrafos que visitaron Cuba en el periodo mencionado, traza los usos posteriores de estas fotos en el cartel, la gráfica política y las exposiciones internacionales, y sitúa en perspectiva los discursos historiográficos hegemónicos sobre la imagen “revolucionaria”.*

Palabras-clave: *Fotografía y Revolución Cubana, representación, imagen épica.*

Abstract: *This paper focuses on the photographic images produced in Cuba between 1959 and 1969, analyses the formation in the advertising world for most photographers that reflect the revolution, compares their visions with the prospects offered by photographers who visited Cuba in mentioned period, traces the subsequent uses of these photos on the poster, the policy graph and international exhibitions, and puts into perspective the hegemonic historiographical discourses on the image “revolutionary.”*

Key-words: *Photography Cuban Revolution, representation, epic image.*

*Historiadora, profesora, curadora y crítica de arte. Especialista en Fotografía cubana. Master en Historia del arte por la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana . Actualmente es profesora de la Facultad de Artes y Letras y especialista del Archivo Fotográfico del Ministerio de Cultura de la República de Cuba. E-mail: gremorell@gmail.com.

Introducción

La fotografía cubana en la primera década de Revolución Fidelista (1959-1969) no mostró, en toda su vastedad, lo que fuimos, trasmutados testigos de la lógica narrativa en una historia atípica, muy atípica. Historia social única en la región, de mítica lucha de liberación nacional desde el siglo anterior, ahora con fuertes basamentos de carácter socialista. La fotografía cubana enseñó cómo se sintieron, o hicieron sentir, los sujetos frente a la cámara. Con permiso de los cazadores del instante, espontáneo escuadrón de fotorreporteros sin escuela.

Antecedentes. Apuntes de los 50

Indiscutible y bien conocido es el hecho del giro en la representación y el uso de la imagen en la Cuba post – triunfo de Revolución, y por ende, el desplazamiento o sustitución del objeto fotográfico. Ese cambio de lectura y validación de la imagen no responde a una ingenua, súbita aparición o forzada conducción de un proceso. Tiene sus orígenes en labores y lecciones de etapas precedentes, herencias que no siempre se han tomado con justeza y hondo juicio. La competitividad, tanto en las compañías publicitarias como en las revistas de avanzada y su escuela de fotoperiodismo en los años 50 fueron factores determinantes. Recordemos el concepto de la gráfica y la selectividad de los profesionales de la imagen en las agencias de publicidad habaneras y en las publicaciones periódicas estables y de prestigio, como *Bohemia* (1908-hasta el presente) y la revista de variedades *Carteles* (1919-1960). *Carteles* por ejemplo, contaba en su staff fotográfico de los 50 con los experimentados Generoso Funcasta (1910-1965), José Agraz (1909-1982) y Newton

Estapé (1913-1980), o con las colaboraciones de Raúl Corrales y Alberto Díaz *Korda*. Albergaba la confluencia de escritores e intelectuales agudos (Rini Leal, Cabrera Infante), la veterana academia y una nueva promoción de fotoperiodistas (Ernesto Fernández), funcionando como un laboratorio para la buena imagen.

Definitivas influencias también fueron el Club Fotográfico de Cuba (CFC, fundado en 1935 y vigente hasta 1962) y la obra magistral de algunos nombres. El Club había implantado en un sector fotográfico el gusto depurado por la técnica, la composición y los temas clásicos; mas fuera de ese grupo logró irradiar la persistencia, el desafío por el acto creativo, y sobre todo la internacionalización de obras y hacedores, fotógrafos de condición empírica que llegaron a obtener distinciones y lugar en importantes eventos y sectores cosmopolitas.¹

De José Tabío Palma (1915-1975) se aprenderá el enfoque “honesto”,² el compromiso crítico y la certificación del valor testimonial por encima del pintoresquismo o la anécdota visual, exclusivo en su obra desde los años 40. Del extraordinario Constantino Arias (1920-1991) se absorberá la movilidad en las maneras de captar el documento y la entrega al oficio. Su trabajo abarcará el reportaje por encargo, por acto de supervivencia o por actitud de identificación social, la foto de ocasión, la crónica intencional, y la foto *live* en el momento y el lugar adecuado, desde los mismos años 50.

¹ Abelardo Rodríguez Antes (1930-1991), destacada figura del Club Fotográfico de Cuba y de oficio autodidacta, alcanza en 1956 el Premio de Mejor Fotografía otorgado por el Club Fotográfico de Washington, en 1958 se hace miembro de la Sociedad Fotográfica de América y ese mismo año es el primer cubano en ganar el Premio de Excelencia de la Federación Internacional de Arte Fotográfico.

² Término de Eugene Smith que sentencia al buen fotógrafo de prensa: ser honesto más que objetivo. Aparece originalmente en su texto “Fotoperiodismo” de 1948. (FONTCUBERTA, s/f, p.178).

Los 60, sus inicios

Cuando se inicia un nuevo epígrafe de la manifestación en la Cuba de los 60 no se partía de un punto cero. Lo que en esta ocasión, como en todas las aristas, el arte fue determinado y reglamentado por el profundo cambio político, social y económico que vivió la nación. Ciertamente es que los años revolucionarios, sus interpretes y rectores, han aportado al decursar de la fotografía, como también han sesgado y “bienaprovechado” funcionalidades, entregas y asimilaciones.

Como nunca antes – y creo que después – en el *boom* de los 60, de los primeros 60, la fotografía alcanzó el valor comunicacional-masivo y empático, a niveles extraartísticos, supra sociales, y fuera de todo localismo. El triunfo del Ejército Rebelde, con Fidel Castro al frente y otros comandantes de clara simpatía popular, tuvo en el ejercicio fotográfico documental uno de sus más fieles aliados. Espontáneos y naturales aliados.³ Tanto para la construcción de una memoria histórica-colectiva, el soporte dúctil de las estrategias discursivas hegemónicas, como para el registro irrefutable del hecho (verdad y realismo respiraba el fotodocumentalismo de entonces; los retoques del laboratorio tradicional a este tipo de imagen eran nada comparados con lo que hoy el *photoshop* pervierte). Valores aplicados y magnificados básicamente en el cartel político – la valla – y la reproductividad emotiva-comercial de iconos. Aspecto este último atemporal y trascendente, con raíces en la propia historia patria como el uso fotográfico de la iconografía mambisa en los años “entre Imperios” (1899-1902), trasmutada en emblemas populares y reproducidos en

³ Baste acotar que desde el 50, mientras se preparaba y transcurría la lucha de liberación nacional a través de la guerrilla, las acciones en ciudad o los grupos de apoyo fuera de Cuba, el alto mando del Ejército Rebelde encontró respaldo en la fotografía documental y su validación de los hechos hacia el mundo. Lo que a partir del triunfo del 59 fue un respaldo abierto y mayor. Entre los ejemplos tenemos las fotografías del Moncada en 1953, la visita de Fidel a Nueva York en 1955 hechas por Osvaldo Salas y la imagen de Fidel tomada por el guerrillero René Rodríguez en 1957 y difundida por Latinoamérica para desmentir la muerte del líder.

toda suerte de objetos vendibles y coleccionables: postales, gallardetes, broches, banderolas, abanicos.

Si la Revolución de 1959 significaba todo, la fotografía, más que sumarse cual pasivo espejo, contrapesaba y enaltecía el efecto social del todo. Desde la validación pública, hasta la unicidad del objeto fotográfico (reiteración del motivo), pasando incluso por el simulacro (el reencuentro de Fidel con la Sierra Maestra, registrado por *Korda* en junio de 1962). El hecho heroico era el Suceso, la fotografía era su rostro. Con la generalidad de los fotógrafos, sin contradicciones con la nueva vivencia y sin distinción de estilos, militando en el mismo bando. Es lo que se llegó a dictaminar como la “épica” de la Revolución. Todas nuestras cámaras apuntaron a las imágenes gloriosas,⁴ al estampido y liberación del “hombre nuevo”. El relato dominante y sus consecuentes efectos fueron respaldados por el lente. Todos los motivos confluían en la figura del líder, los milicianos, la explosión popular en calles y plazas.

La llaneza del registro documental fijó una nueva función de la imagen en – y desde – aquellos primeros años (1959-1962). La síntesis y unidireccionalidad del contenido, las composiciones limpias, el efecto teatral y contrastante del blanco y negro (sí, en términos fotográficos fue una rebeldía triunfante en b/n) y las lecturas únicas de una propuesta visual sin dobleces, favorecieron la intrínseca utilidad propagandística de la imagen. Y más cuando sus fotógrafos de cabecera provenían de diferentes experiencias formativas, incluida la prensa, y con una nada despreciable dosis de trabajo en la publicidad. Los primeros en montarse al “carro de la Revolución”, y reconocidos como tal, transitaban sin ahogos del Anuncio al Fotodocumentalismo histórico. De las Agencias al periódico *Revolución* (1959-1965), del *fashion* a la inmediatez. *Korda* (1928-2001) había sido fotógrafo de estudio

⁴ El término de fotografía “épica” proviene de la investigadora y fotógrafa cubana María Eugenia Haya *Marucha*, quien señala la fotografía de los primeros 60 como “imágenes muy bellas” sobre “la vida épica”. Por traslación, se ha extendido su uso como adjetivo caracterizador de la obra más espontánea y famosa de la etapa, y de la Historia. (HAYA, 1980, p.54).

(*Korda Studios*, fundado en 1954 junto a su colega Luis Peirce), trabajando por encargo la publicidad y la moda, partiendo de la influencia de Estapé y aspirando a la doctrina Richard Avedon. En 1959 se incorpora a *Revolución*, órgano de prensa oficial del nuevo gobierno, dirigido por Carlos Franqui, y a fines de enero de ese año acompaña a Fidel Castro en su primer viaje al exterior (Venezuela, enero 23) poco tiempo antes de ser nombrado Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, junto a Corrales, Osvaldo y Roberto Salas. Los cuatro fotógrafos que devienen lentes presidenciales y que más promoción internacional alcanzarán luego.

Raúl Corrales (1925-2006) venía de la compañía *Cuba Sono Films* (1938-1948, creada por el Partido Socialista Popular), donde llegó a trabajar como fotorreportero y conoció la obra de Tabío en los años 40, del periódico socialista *Hoy* y de colaborar con las revistas *Bohemia* y *Carteles* a partir de 1953 bajo el seudónimo de Raúl Varela. Y entre 1957 y 1958 había tomado la dirección fotográfica de la agencia publicitaria Siboney. Osvaldo Salas (1914-1992), con estudio radicado en Manhattan desde los 50, colaboró con la prensa newyorkina hasta 1958 e inició a su hijo Roberto (*Salitas*) en la práctica del oficio. *Salitas* (1940) llegó a ser miembro del *Club Patriótico 26 de Julio de Nueva York*, y con tan solo dieciséis años el fotógrafo del Movimiento (26 de Julio, conocido con las siglas MR-26-7) que operaba en esa ciudad.

Liborio Noval (1934), agregado con posterioridad al corto listado oficial de los “maestros” de la “épica” después de ganar proximidad a la figura de Fidel, era de oficio autodidacta desde 1957 abordando disimiles géneros. Ernesto Fernández (1939), maestro aún por posicionar en la Historia, ya había pasado por la escuela de *Carteles*, siendo vivaz discípulo de Funcasta y Agraz.

Mario García Joya *Mayito* (1938), lente activo amén de su juventud, traía el conocimiento de la escuela de arte (Dibujo, en la Academia San Alejandro), y del breve paso por la publicidad como ayudante y fotógrafo de una agencia entre 1957 y 1958. Perfecto

Romero (1936), inusual caso de fotógrafo soldado y también con una obra por investigar, salía de la lucha de guerrilla en las montañas, el Escambray, aceptado como corresponsal en la Columna Invasora del *Che* Guevara.

Los líderes, el pueblo

Interesante resulta distinguir cómo estos fotógrafos más afamados abordaron la figura del líder y las transfiguraciones del pueblo. El retrato de los líderes va a oscilar entre el intimismo y la natural actitud del ojo entrenado, entre la urgencia de testimoniar y la cautela de quien también es privilegiado testigo, entre el impacto del modelo “bello” a seguir y la exaltación de la figura. La admiración y el respeto por las personalidades, así como la tipificación simbólica de los uniformados – los célebres barbudos verdeolivos – no eximieron la búsqueda de un encuadre embellecedor, de una toma preciosista y de efectos hiperbólicos. Mas cuando toda propaganda, política o no, persigue el mismo fin.

Algunos de estos fotógrafos esparcieron de tal modo el discurso visual que consiguieron hacerlo atávico y genérico, fórmula vigente hasta los días que corren. Se desplazaron desde ese registro hermoso y alegórico, laudatorio y acrisolado del líder, hasta la mirada más familiar, más cercana del héroe. Sobre todo cuando se convirtieron en los cronistas más próximos del líder. El caso más conocido es *Korda* con la figura de Fidel. Sin demeritar por supuesto el abundante trabajo preservado de los Salas (*Che* Guevara y Fidel) y de Perfecto Romero (Camilo Cienfuegos).

Por su parte, el retrato de la gente de pueblo – que era todo sujeto que salía a las calles tirado por la emoción, no solo el proletariado –, se recrea también en su gran momento. El perfil popular se ensancha. Ahora será un pueblo transformado en cientos de anónimos líderes apasionados, euforia sincera, usual, que saltaba frente al lente, posada por vocación en el regocijo de su primer plano. Un primer plano que se ganaba además por derecho propio.

Cuba Internacional

A la par de esta solidez de las individualidades en el modo de discursar fotográficamente, fue asertiva la conformación de un cuerpo gráfico impreso que respondiera desde la estética y el sentido a los fines representacionales del estrenado gobierno. En 1962 aparece la revista *Cuba* (más tarde y hasta el presente llamada *Cuba Internacional*), emergida de *INRA* (rotativo del Instituto Nacional de Reforma Agraria, fundada por Fidel en 1959), de dimensiones y estilo editorial similares al magazine norteamericano *Life*, y que en esta ocasión perfila aún más el propósito socio-cultural de mostrar al mundo el proceso insular. Cómo, qué y quiénes eran los cubanos, su accionar, su líder y sus empeños, fueron inminentes premisas visuales a fotodocumentar.

Cuba... de amplio formato (35 x 26.5 cm, 74 páginas y de tirada mensual) y con excelente diseño de imagen a hoja completa, se convirtió en hito del periodismo escritural y gráfico de la época. Contaba con un grupo de fotógrafos de primera línea que, en su mayoría, se mantuvieron estables en la publicación por años, ya fuesen como miembros o como asiduos colaboradores. Ernesto Fernández colabora desde 1959, Enrique de la Uz converge entre fines del 60 e inicios del 70, Iván Cañas y José Alberto Figueroa fueron del *staff* por un tiempo estimable desde fines del 60, doce y nueve años respectivamente.

El reportaje de guerra, la imagen de atentados urbanos

La audacia del fotorreportaje bélico y la imagen de combates irregulares y atentados en ciudad fue incontrastable, más en los primeros tiempos (1959-1965). Años de profundos cambios internos, tensiones

de guerra fría y considerables estragos provocados por agresiones externas. En el reportaje de guerra Ernesto Fernández es el gran ejemplo. Su obra compendia la historia militar de estos años, la temeridad del fotoperiodismo cubano, y la exactitud de la tríada visual composición-discurso-veracidad del documento. Fue uno de los primeros corresponsales, junto a Sergio Canales, en llegar a Playa Girón (abril de 1961), cuando mercenarios pagados por EEUU desembarcaron en Playa Larga y Girón provocando una de las guerras de más repercusión en Latinoamérica. Una guerra que en solo tres días se abatió, fijando la posición del país frente a la política imperial estadounidense y legando cientos de imágenes. La Crisis de Octubre o Crisis de los Misiles (1962), ocasión en que se enfrentan dos potencias (EEUU–Unión Soviética) asumiendo como escenario la isla del Caribe, al punto casi de suscitar un conflicto nuclear. En el instante que Fidel Castro ordena derribar los aviones espías en la base militar de San Antonio de los Baños en las afueras de La Habana, Fernández estaba con su cámara.

La guerra civil de los alzados en el Escambray (1963, etapa también conocida como Lucha contra bandidos o Limpia del Escambray, cuando el gobierno enfrenta a los alzados contrarrevolucionarios en las montañas de Las Villas-Sancti Spíritus) y la Lucha contra Piratas (1965, las emboscadas costeras en captura de mercenarios que arribaban a la cayería norte de Las Villas, desde Playa La Panchita hasta Isabela de Sagua), también fueron sucesos que no escaparon a su lente.

En el reportaje de atentados urbanos despuntan imágenes como las de la explosión del vapor francés *La Coubre* en el puerto de La Habana (4 de marzo de 1960), en tres de sus intervalos: José Agraz en el estampido, Venancio Díaz en las tomas de la embarcación escorada y la marcha de los soldados y dirigentes en las calles, y *Korda* en el acto–discurso por el sepelio de las víctimas al siguiente día.

Tiempos de multitudes y soflamas

Ese tipo de concentración popular, requerida por alguna estrategia o alocución política, por mítines de protesta, paradas militares, ceremonias fúnebres o fechas conmemorativas, pobló el hacer de los principales fotorreporteros de la época. Tiempos de multitudes y soflamas hacían fotos de multitudes y tribunas. Aunque, el fotógrafo persiguió tanto el ángulo de la grada, su locutor y la muchedumbre contrapuesta, como la toma atractiva de los personajes y rostros de pueblo. Contrapicadas, primero planos, figuras centradas, miradas “a futuro”, que exigieron muchas veces del fotógrafo preparar posiciones, adoptar actitudes emergentes, como quien calibra el fusil presto ante cualquier batalla. Así lo expresan las fotos de *Korda* a reporteros en funciones acostados en el pavimento o acuclillados, encorvados, torcidos sobre algún estrado en busca del mejor encuadre; o las imágenes de sus propias pericias, sumergido en el alcantarillado con la calle a nivel de cuello o cabalgado sobre alto farol de alumbrado público.

Por solo mencionar hechos de vasto registro y circulación, aparecen la entrada de Fidel y Camilo a La Habana (8 de enero de 1959), Camilo al frente de la caballería que arriba a la capital (mayo de 1959), “La Caballería” (abril de 1960, grupo de milicianos a caballo y abanderados en apoyo a la confiscación de la United Fruit Sugar Company en Cuba por resolución de la Ley de Reforma Agraria), la Primera y Segunda Declaración de La Habana (septiembre de 1960 y febrero de 1962, respectivamente), el acto por la inhumación de las víctimas del bombardeo del 15 de abril (1961) cuando se proclama el carácter socialista de la Revolución Cubana, los desfiles anuales en celebración del 26 de Julio o Primero de Mayo, y La Campaña de Alfabetización (1961).

Este último no solo se manifiesta visualmente desde el estrado y la congregación. Aquí las aristas del documento se diversifican: el

reportaje de la partida en tren o camiones de los jovencísimos alfabetizadores; el retrato de ellos *in situ*; la foto en primer plano del rostro (formato carnet) del maestro voluntario Conrado Benítez, asesinado al inicio de la Campaña en Las Vegas, lomas del Escambray, por contrarrevolucionarios al servicio de EEUU, foto que resulta guía y símbolo de brigada y brigadistas, reproducida en banderas y distintivos; el fotorreportaje del entierro de Manuel Ascunce en La Habana, el otro alfabetizador también asesinado en el Escambray en noviembre, y aquellas más consabidas fotos de los maestros uniformados, con sus faroles y lápices gigantes alzados en el colmado episodio de cierre de la Campaña cuando se declara Cuba Territorio Libre de Analfabetismo (Plaza de la Revolución, 22 de diciembre de 1961).

Más allá del testimonio histórico... qué le faltó a los 60

Más allá de la célebre función del fotorreportaje en la primera mitad de la década, si hablamos de podas o sajaduras en el 60 hay que reconocer cierta mutilación estética. El cierre del Club Fotográfico de Cuba en 1962 enfatiza el simbolismo de la obnubilación de los géneros o estilos académicos. Excepto el retrato, que como ya vimos alcanza una nueva dimensión con la figura del líder, el resto de las lecturas estéticas tradicionales quedan devaluadas por el contexto dominante. El paisaje natural, la obra pictorialista, la publicidad mercantil y el desnudo, ensombrecen bajo la intensidad del testimonio histórico.⁵ Por su parte, el clasicismo del retrato en estudio se contrae, e inclina mayormente a la conservación de la memoria personal o familiar.

⁵ Conocida es la expresión de uno de los fotógrafos de Girón cuando al preguntársele sobre la fotografía de desnudo en los 60, asevera: "el desnudo era la Revolución". (ACOSTA DE ARRIBA, 1998, p.75).

Aunque infrecuentes resulten, las sesiones en estudio de figuras políticas o milicianos uniformados también forman parte del relato histórico. Como el retrato de busto de miliciana engalanada hecho por el glamuroso Studio Armand, o la toma más natural del comandante *Che* Guevara sentado en el Studio Naranjo, ambas de 1959 y preservadas en la colección Ramiro Fernández (New York). Función y oficio, la de crear gratos álbumes o recuerdos, sostenidos por estudios (negocios) particulares hasta 1968 cuando la “ofensiva revolucionaria” allana las pequeñas y medianas compañías privadas, como parte del proceso de intervención en la actividad comercial y de servicios (cierre del estudio Blez, Studios Korda).

Al paso de la preferencia por ciertos tipos de imágenes, sobrevienen temas no mostrados. Pensemos con repaso la década. El fotodocumentalismo hizo salto de tigre sobre la vida nocturna de la ciudad capital, los ambientes en los bares con vitrolas (traganíqueles) que aún subsistían, la juventud no obrera o no solo en sus ropajes de ruda faena o en sus trajes de milicianos, los adolescentes de las secundarias públicas urbanas, las fiestas de esa misma juventud que miraba la Habana del 65 con asombro del esplendor de sus calles, vidrieras y noches de carnavales – a pesar de las imposiciones en sus gustos musicales, recuérdese que los Beatles estaban prohibidos –, los tantos guajiritos/guajiritas que viajaban a La Habana beneficiados por algún programa de estudio emergente para formar trabajadores calificados, como la academia de Corte y Costura para mujeres fundada por Celia Sánchez e instaurada en un palacete ex-burgués del reparto Miramar.

Olvidó las imágenes de las miles de familias que emigraban, por aeropuerto o por las costas abiertas para ello (Camarioca octubre de 1965 y la manipuladora Operación Peter Pan entre diciembre de 1960 y octubre de 1962), o la iconografía de la pequeña burguesía que continuaba en el país, incluso hasta después de 1968. Esta tajada de la historia parece haber quedado solo en las gavetas silentes de sus protagonistas, o en la particular versión de las páginas de *Bohemia*,

decana publicación que desde el mismo 59 cubrió con interés y alguna dosis de holgura el acontecer epocal.

Viajeros a Cuba

Los efectos del hecho político y social, y su validación a través de la fotografía, provocaron no solo la pluralización, el manejo popular y la comercialización de una imagen quimérica, legendaria, del cubano. La conformación de un esquema simbólico perfecto atrajo las miradas del universo, de la izquierda y no izquierda. Nos convertimos, además de en postales, almanaques, banderas, sellos, boinas... toda suerte de objeto representacional vernáculo o *souvenir* patriótico-ideológico (eso sin detenernos en el multireproducido – a posteriori – icono “Guerrillero Heroico” (1960) de *Korda*), en pasto fértil para la obra de toda suerte de fotógrafos viajeros modernos. Influyentes unos en la manera de pensar la imagen, someros otros en la congelación de una memoria personal y sugestiva.

Desde el paso de Cartier Bresson (Francia) por La Habana para cubrir reportaje a la revista *Life* en 1963 hasta la estancia de trece años de Luc Chessex (Suiza) en Cuba (1961-1974), las propensiones y doctrinas fotográficas fluctuaron. El empuje de la influencia se hizo notable. Ya fueran creadores de tránsito fugaz (el colosal René Burri (Suiza) estuvo en el país solo veintitrés días en enero de 1963, asignado por la también revista norteamericana *Look*) o aquellos más atemperados al inédito escenario tropical.

Todos llevaron su pedacito de Isla, donde no faltó el sujeto común, la calle y por supuesto, el líder; motivo éste enfocado y logrado muchas veces de un modo diferente a como lo obtenían los cubanos. Salvando la divergencia en las condicionantes de publicación y manejo de las imágenes para nacionales y extranjeros, la toma de las figuras políticas y su repercusión en el contexto, el retrato del líder y su eco

popular, son presentados por los fotógrafos de paso con un sello simplemente diverso.⁶ Como aquel que mira desde afuera y consigue atrapar el ambiente natural del implicado, sin compromisos de estructuraciones visuales hieráticas o encomiásticos horizontes. Fotógrafos libres del candor vivencial, y con el indudable recurso de la maestría en el oficio, que hicieron uso de un ejercicio actualizado en las más notables escuelas cosmopolitas.

En general, y en términos de significación y disposición formal, el desplazamiento del centro del encuadre (asimetría con la figura principal), la introducción de un concepto sin afectar la toma “realista fiel” o el instante preciso, la expansión del discurso visual a partir del manejo de la subjetividad en el enfoque, sin restar eficacia y legitimidad al documento, fueron acervos y lecciones obsequiados por fotógrafos viajeros, como Marc Riboud (Francia), René Burri y Chessex. El último suizo enseñó – según su condiscípulo Ramón Martínez *Grandal* – a mirar el texto implícito en la imagen más allá de una buena composición. A diferencia de otros, su presencia fue pedagógica y arbitrante. Al igual que el pintor Raúl Martínez, Luc instruyó a colegas y aprendices, ofreció información renovada sobre tendencias y nombres, abrió ante los ávidos ojos de fotógrafos sin academias las posibilidades interpretativas y discursivas de la imagen en sí y por sí misma. Se comenzaba entonces a estimar la fotografía como obra autónoma y propositiva. Y los años 70, a pesar de sus relegaciones y *grisuras* y de sus agudas revisiones, fueron animados testigos de ello.

⁶ Apreciando con justeza los entornos y sus claves, para el fotógrafo cubano la representación y publicación de la imagen del líder no funcionaba, por razones obvias, igual que para el reportero visitante. Explícitas son las palabras del prólogo del libro “Le visage de la Révolution. Essai photographique sur les images de Fidel Castro à Cuba” de Luc Chessex: «El estado cubano no difunde una imagen oficial de Fidel Castro. En 1962 Fidel expuso abiertamente el problema del culto a la personalidad y proclamó su voluntad de contrarrestarlo energicamente. Pero el hecho de la proliferación de la imagen de Fidel es un fenómeno que sería absolutamente vano intentar contrarrestar con medidas administrativas. Si el pueblo espontáneamente expone en los lugares más diversos e imprevisibles los retratos de los héroes de su propia epopeya, Camilo, Che, Fidel, es porque se identifica con ellos y encuentra así una manera, la más simple, la más evidente, de significar su unidad y su firmeza frente a la amenaza exterior, su entusiasmo por la construcción paciente de ese “hombre nuevo” del que Fidel es el primer encarnamiento emblemático y provisional.» (CONTAT, 1970, p.45).

Un evento importante de estas conexiones con lentes internacionales fue la muestra “*Seis fotógrafos extranjeros ven a Cuba. Del Viejo Mundo al Nuevo Mundo*” (Galería de La Habana, 1966), donde se reunieron Riboud, Burri, Roger Pic (Francia), Lee Lockwood (EEUU), Paolo Gasparini (Italia) y Chessex. Con texto y apoyo de Alejo Carpentier, la exhibición propuso una manera otra, revisitada, de interpretar la misma realidad. Consiguiendo no solo encauzar diálogo con la mirada local, si no más bien legitimarles un cambio de lectura.

La típica fotografía de prensa, la urgencia del testimonio único y la calle, fueron conjugadas por algunos de estos fotógrafos con la pausa en el detalle y la toma del objeto fotográfico pulido, ese objeto siempre estético y agradecido. Paolo Gasparini fue uno de esos hacedores que reunió en su obra disímiles franjas temáticas, quizás por su condición y permanencia en la Isla.

Gasparini, quien llega a Cuba en marzo de 1961 procedente de Venezuela, se movió desde la fotografía arquitectónica hasta el reportaje de la Zafra, pasando por la labor de corresponsal del periódico *Revolución* y el encargo como fotógrafo de staff del Consejo Nacional de Cultura.

En 1963 expuso 111 fotografías sobre espacios arquitectónicos, básicamente de casas coloniales, barrocas y neoclásicas, habaneras y pueblerinas (“*Ambiente cubano*”, Galería de La Habana), en 1965 mostró 140 fotografías sobre la vida cotidiana (“*Cuba: ver para creer*”, también en Galería de La Habana), y entre 1964-1965 asistió de voluntario a los cortes de caña para hacer el reportaje “*La Zafra*”, abarcando desde la vida en los bateyes hasta el ciclo completo del proceso de producción y transportación final del azúcar. 110 imágenes que fueron montadas en el vestíbulo de la Terminal de Ómnibus de La Habana en junio de 1965.

Otros fotógrafos de tránsito que cruzaron interesantes experiencias, identificados y enzarzados con la realidad nacional, fueron la norteamericana Deena Stryker entre 1963-1964 y el mexicano

Rodrigo Moya en el verano de 1964. Imágenes captadas por un lente “otro” pletórico de empatía que no llegaron a exhibirse, al menos en época.⁷

Segundo momento... revolución en la imagen

Más allá de viajeros, de incursiones en la mirada subjetiva y en la tipicidad de la foto *live*, de euforias, plazas y aconteceres abruptos, qué motivó a la visualidad cubana en la segunda mitad del decenio. Interesante resulta ver como ya en 1964 se habla de fotografía como arte,⁸ sin divorcio crítico con el resto de los géneros erigidos. Se continúan cultivando la “tendencia *Cuba*” en el documentalismo (por cierto, entre 1964 y 1968 se reconoce una magnífica y refinada etapa en la revista, bajo la dirección del escritor e intelectual Lisandro Otero) y subsisten las estampas de un realismo duro pero *happy*.

Socialmente son años donde comienzan a afianzarse los cambios proyectados por el Estado, luego de aquellos primeros tiempos de distensión y embestidas (los ya mencionados golpes bélicos, atentados, contraguerrillas, y la proclamación por parte de EEUU de un “embargo” económico y comercial a la Isla desde 1960). Es el momento de la puesta en marcha de los programas sociales, los planes constructivos y la prueba de sus sistemas de pre-fabricado, la aplicación de las escuelas en el campo y el apoyo en la juventud, como la creación de la Columna Juvenil del Centenario (1968).

⁷ En los fondos de Stryker aún dormita el capítulo Cuba, a pesar de alguna que otra gestión de curadores cubanos por darlos a conocer y revalidarlos en el terreno que los inspiró. Moya finalmente expuso en La Habana, en el Museo Nacional de Bellas Artes, en los meses de junio y julio del 2009.

⁸ Graziella Pogolotti, gran voz crítica cubana, en texto referente a exposición “Dos Momentos” de *Mayito*. (1964, p.14).

En el campo de las artes visuales se ofrecerá un atractivo giro en la confrontación de la imagen, llegando incluso a sintonizar con el suceder contemporáneo fuera de frontera. Una mayor búsqueda de la expresividad, ahondando en la relación discurso-contenido, y el cuestionamiento de la verdad absoluta en el arte, son factores que determinaron la creación fotográfica, al menos su mejor parte. Se indagará en el concepto abstracto de las formas, las imágenes movidas pasaran a un plano absoluto, total, las figuras se captaran en sus sombras más que en su realismo, se sublimará el alto contraste y los contraluces, las fotografías se intervendrán *a posteriori*, proliferará la subjetividad en ambientes y retratos, y se jugará con la alteración del sentido original del documento.

A partir de la insurgencia gráfica y la subversión del objeto fotográfico, aparecieron fórmulas dinamizadoras como la muestra “¿FOTO-MENTIRA!” (1966) de *Mayito*, Chessex y Raúl Martínez, donde se manipuló a conciencia e ironía tanto el negativo como el concepto de autenticidad y función. Son de mencionar los espectáculos expositivos interdisciplinarios, iniciadores del instalacionismo y la vanguardia museográfica, *Tren Blindado* en Santa Clara y el *Centenario del Grito de Yara* en La Demajagua, Bayamo, ambas en 1968; así como las megas exhibiciones “*Tercer Mundo*” en el Pabellón Cuba de La Habana y el pabellón de Cuba en la *Expo '67* en Montreal, Canadá. Todas con la presencia del lente y el ingenio de *Mayito*.

Fotógrafo de versátil y sagaz movimiento en la década que osciló con pericia los cuatro puntos cardinales de la manifestación. Fotógrafo que resume esencia y hacer de estos tiempos. Su cámara apuntó a la pose, la foto “portada” o postal de ocasión, la foto de premio en concurso social-realista soviético, el testimonio automático del fotógrafo militante, el ensayo madurado, la subjetividad, la artísticidad y la imagen abierta con presumidas nociones. Su obra del 60 comprende el fundacional ensayo “*A la plaza con Fidel*”,⁹ el manejo del

⁹ Publicado como libro en 1970 por el Instituto Cubano del Libro. Primer cuaderno de ensayo fotográfico publicado post-Revolución.

expresionismo y la abstracción, las excelentes fotos del ambiente nocturno habanero, el carnaval, el circo, las referidas y precursoras prácticas instalativas, el retrato del día a día, y el encuentro con los discursos visuales foráneos. Todo ello, y más allá de la “épica”, escriben el capítulo de los 60 cubanos.

La Habana, septiembre de 2009.

Referencias

ACOSTA DE ARRIBA, Rafael. Un siglo del desnudo fotográfico en Cuba. In: **Unión**. Revista de Arte y Literatura, 1998, p.73-81.

CONTAT, Michel. Commentaire. Luc Chessex. Le visage de la Révolution. Essai photographique sur les images de Fidel Castro á Cuba. In: **El rostro de la Revolución**. Cuba Internacional, 1970, p.40-47.

FERNÁNDEZ, Ernesto. Entrevista personal. 15 de junio de 2007.

_____. Entrevista personal. 31 de enero de 2008.

GARCÍA Joya, Mario. **A la plaza con Fidel**. Serie Ámbito 1970.

HAYA, María Eugenia. **Sobre la fotografía cubana**. Cuba: Revolución y Cultura 93, 1980, p.41-60.

MARTÍNEZ GRANDAL, Ramón. Entrevista personal. 11 de septiembre de 2007.

POGOLOTTI, Graziella. **En el mundo de la alucinación**. Cuba: Cuba Internacional, 1964, p.14-23.

SMITH, W. Eugene. Fotoperiodismo. In: FONTCUBERTA, Joan. **Estética fotográfica**. Selección de textos. Colección bb, sin fecha, p.178-187.